

Assimilation oder Emanzipation?

Wien und die ungarische Baukunst im ausgehenden 19. Jahrhundert

Ein Leitmotiv der ungarischen Kultur im 19. Jahrhunderts war zweifellos die Suche nach einer nationalen ungarischen Kunst. Angesichts der besonderen Lage Ungarns im Habsburgerreich war diese Bestrebung nie frei von politischen Andeutungen. Diese Situation hat sich nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich von 1867 nur teilweise verändert. Die ungarische Quasi-Eigenstaatlichkeit gewährleistete zwar den Rahmen für eine freie Entfaltung, die alten Bande – und auch Komplexe – lebten und wirkten jedoch weiter. Das Dilemma zwischen Bewahrung und der Erneuerung, Assimilation und Emanzipation trat auf dem Gebiet der Architektur besonders deutlich in Erscheinung.¹

Die Jahrzehnte um die Mitte des 19. Jahrhunderts scheinen für die Entwicklung der ungarischen Baukunst eine Schlüsselrolle gespielt zu haben. Die Frage nach einem ungarischen Stil tauchte in den Sechzigerjahren auf, und zwar vor allem durch das Wirken von Frigyes Feszl (1821-1884), der in München studiert hatte und die ungarisch geprägte Baukunst in einer eigenartigen, orientalisierenden Variante des Rundbogensstils zu finden meinte.² Das zeigt vor allem sein Hauptwerk, der *Vigadó*, die Redoute der Stadt Pest (1859-1864), ein höchst origineller Rundbogenstilbau. Wie die meisten ungarischen Architekten legte auch Feszl seine Ansichten nie schriftlich dar, aber es ist bekannt, dass seine Zeitgenossen den damals „byzantinisch“ genannten Rundbogenstil als die schlechthin ungarische Bauform identifizierten. Das Bewusstsein für den morgenländischen Ursprung des ungarischen Volkes spielte in dieser Anschauung eine wesentliche Rolle; in Feszls Kunst kann es geradezu als eine Triebfeder betrachtet werden. An die Seitenfassaden des Gebäudes platzierte Feszl das so genannte „*vitézkötés*“, die vergrößerte Kopie der Schnurverzierung der traditionellen ungarischen Tracht. Die Redoute nahm, wenngleich sie vorläufig eine isolierte Erscheinung blieb, die Entwicklungen der Jahrhundertwende in zwei Aspekten vorweg: die Wende in Richtung orientalische Formensprache und die Überschreitung der Grenze zwischen bis dahin ‚unverträglichen‘ Materialien, in diesem Fall zwischen Textil und Putzarchitektur. Nur Ödön Lechner arbeitete einige Jahre später auf ähnliche Weise. Feszls weitere, eigenartige Formenversuche blieben auf Papier, sind deshalb aber nicht weniger interessant.

1 Für eine Zusammenfassung der Geschichte der ungarischen Baukunst siehe Wiebenson, Dora / Sisa, József (Hg.): *The Architecture of Historic Hungary*. Cambridge, Mass. – London 1998.

2 Komárik, Dénes: *Feszl Frigyes (1821-1884)*. Budapest 1993; Komárik, Dénes: *A Note on Frigyes Feszl's Romantic Search for a Hungarian National Style*. *Centropa* III. (2002) Nr. 3, S. 177-181.

Er zeichnete Hermen und Karyatiden, die anstatt klassischer Gestalten Bauerfiguren darstellen und entwarf magyarische Kapitelle, die er aus Köpfen der für die ungarische Tiefebene typischen Tiere wie Pferd oder Widder komponierte. Obwohl er in diesen Entwürfen innerhalb der Konventionen der Säulenordnungen blieb, kann man daraus seine starke Affinität zur ungarischen Volkskultur und ein für sein Zeitalter ungewöhnliches Interesse für anthropomorphe und zoomorphe Formen erkennen. Ähnliche Experimente gelangten – nunmehr in einem anderen, freieren Zusammenhang – erst um die Jahrhundertwende zur Verwirklichung.

Bis dahin folgt die ungarische Architektur dem Weg der Assimilation und Anpassung an die Wiener und die deutsche Kultur. Sogar ein Bau von großer nationaler Bedeutung wie der Palast der Ungarischen Akademie der Wissenschaften (1862-1865) wird, zeitgleich mit der Redoute, von einem preußischen Architekten, nämlich von Friedrich Stüler im Neorenaissance-Stil errichtet.³ Dieser Stil wird die Architektur des zur Weltstadt gewordenen Budapest ebenso prägen wie jene der Provinzstädte. Als Inbegriff der Baukunst des Zeitalters gilt die Budapester Radialstraße, die spätere Andrassy-Straße (1872-1885) mit ihren Neorenaissance-Palästen.⁴ Der Architekturkritiker Ludwig Hesi charakterisierte die Radialstraßen-Architektur spöttisch:

Als Semper das Untergeschoß seiner Hofmuseen rustizierte, dachte er keineswegs daran, wie diese Rustika gewissen Bauten der Radialstraße zu Gesichte stehen werde. Als Hansen Wien ins Griechische, Schmidt ins Gotische, Ferstel ins Französisch-Italienische, Wilemans ins Mittelhochdeutsche übersetzte, bemerkten sie gar nicht, daß zwischen den wienerischen Zeilen noch ein etwas unleserlicher magyarischer Text entlang lief, der sich durch ihre Arbeit gleichsam von selbst in jene Sprache mitübersetzte. Sie glaubten nur Wien zu bauen und bauten auch Budapest.⁵

Das war zwar eine überspitzte und polarisierende, aber nicht ganz aus der Luft gegriffene Wahrnehmung der damals aktuellen Lage.

Die Alleinherrschaft der Renaissance ist auf mehrere Gründe zurückzuführen. Die Assoziationen oder, wenn man so will, die Ideologie des Stils stimmte mit der Gedankenwelt des Bürgertums überein.⁶ Die aufgeklärte Gedankenwelt der Renaissance mit ihrer städtischen Kultur bedeutete dem Bürger des 19. Jahrhunderts ein lockendes Vorbild. Die Neorenaissance war ein adäquates Stiläquivalent des Laissez-Faire-Kapi-

3 Komárik, Dénes: Der Bau des Palastes der Ungarischen Akademie in Pest. In: Marosi, Ernő (Hg.): Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule. Wien 1983, S. 25-28; Kemény, Mária / Váliné Pogány, Jolán: A Magyar Tudományos Akadémia Palotájának pályázati tervei 1861 („Bewerbungspläne für den Palast der Ungarischen Akademie der Wissenschaften“), Budapest 1996.

4 Gábor, Eszter: Andrassy Avenue. Budapest 2002.

5 L. H.-i: Vom neuen Reichstags-Gebäude. In: Pester Lloyd, 12. März 1884, Beilage, S. 5.

6 Brix, Michael / Steinhauser, Monika (Hg.): „Geschichte allein ist zeitgemäß“. Historismus in Deutschland. H.n. 1978; Milde, Kurt: Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Dresden 1981.

talismus und der liberalen Denkweise. Die Formensprache der Renaissance veredelte gleichsam die neu errichteten Gebäude, was eine starke Anziehungskraft aus einer anderen Richtung bewirkte; zu dieser Zeit war alles Palais, von der Börse bis zum Zinshaus. Das Rastersystem des Fassadenbildes sprach ebenso für die Renaissance, wie ihr fast typisierbarer Formenschatz, was diesen Stil für Gebäude fast aller Art und Größe leicht adaptierbar machte. So ist zu bemerken, dass die neu erlebte Renaissance ohne besondere Polemik oder Widerstand, ja mit spontaner Selbstverständlichkeit allein herrschend aufgenommen wurde und zeitweilig alle anderen Stilrichtungen aus dem Bereich städtischer Architektur verdrängt hat.

In vielen anderen Städten Mitteleuropas war die Situation ähnlich. Die damals entstandene Architektur, das gesamte Stadtbild von Budapest weist eine enge Verwandtschaft mit jenem von Wien, Brünn oder sogar Berlin auf.⁷ Es gibt keinen Zweifel, dass die Formensprache der Architektur den visuell offensichtlichsten Beweis einer mitteleuropäischen Kulturgemeinschaft darstellte. Deren Entstehung geht im Allgemeinen auf eine Ähnlichkeit des Geschmacks und Lebensstils zurück. In diesem Prozess spielte Ungarn die Rolle eines Empfängers, Wien, Berlin und andere mitteleuropäische Zentren eher die eines Senders oder Vorbildgebers. Symbolische Beispiele der unwiderstehlichen Anziehungskraft des Wiener Geschmacks sind die Theater des Architektenbüros Fellner und Helmer: Trotz wiederholter Proteste und Petitionen seitens ungarischer Architekten, haben die Wiener Spezialisten elf von ihren 48 Theatern in Ungarn erbaut.⁸ Aber auch jene Architekten wurden mit offenen Armen empfangen, die aufgrund der Baukonjunktur aus Wien oder den westlichen Provinzen der Österreichisch-Ungarischen Monarchie, aus Deutschland oder der Schweiz nach Budapest übersiedelten. Ein solcher war z. B. Gusztáv (Gustav) Petschacher (1844-1890), hauptverantwortlicher Architekt der Budapester Radialstraßenbau-Gesellschaft, oder der aus Sachsen gebürtige Arthur Meinig (1835-1904), der sich als Bauleiter von Fellner und Helmer in Budapest niederließ. Im kosmopolitischen Milieu der teilweise deutschsprachigen Stadt konnten sie sich bald wie zu Hause fühlen und ihre Tätigkeit in gewohnter Form fortsetzen.

Ein anderer, spezieller Faktor war der Fachunterricht. Nach dem Österreichisch-Ungarischen Ausgleich wurde bald mit dem Ausbau des unabhängigen Institutionssystems begonnen, wobei die Entstehung einer massenhaften Architekturausbildung auf geeignetem Niveau Jahrzehnte benötigte. Bis dahin besuchten die Ungarn lieber – als Schüler von Friedrich Schmidt oder Theophil Hansen – die Akademie der Schönen Künste in

7 Sármany, Ilona: *Historizáló építészet az Osztrák-Magyar Monarchiában* („Die historisierende Architektur in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie“), Budapest 1990.

8 Hoffmann, Hans-Christian: *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*. München 1966.

Wien oder die Bauakademie in Berlin.⁹ Relativ wenige ungarische Studenten studierten in anderen deutschsprachigen Städten oder an der Pariser École des Beaux-Arts. Das Wiener Studium ungarischer Studenten wurde auch von dem so genannten Königsstipendium unterstützt. Franz Joseph hat es 1857 aus dem Budaer Festungsbaufonds gegründet. Das ergab in der Tat drei Stipendien für je einen Architektur-, einen Bildhauer- und einen Malerkandidaten und galt für drei Jahre mit einer Dotierung von 420 Gulden pro Jahr. Viele junge Ungarn haben Gebrauch davon gemacht, mehrere von ihnen haben sich in die vorderste Reihe ihrer Kunst erhoben. Das grundsätzlich aus guten Intentionen ins Leben gerufene System erweckte aber um die Jahrhundertwende bei manchen empfindlichen Ungarn ein zwiespältiges Gefühl. Der Architekt Marcell Komor (1868-1944) drückte es wie folgt aus:

Dieses Wiener Stipendium tatsächlich demütigt uns in unserem ungarischen künstlerischen Bewusstsein; das ist ein dokumentiertes Bekenntnis unserer Inferiorität vis-a-vis Wien. Es ist ein Geständnis dessen, dass das gute Rohmaterial nirgendwo anders anständig fertiggestellt werden kann als in der alleinseligmachenden Kaiserstadt.¹⁰

Komors engstirnige Meinung repräsentierte nicht unbedingt einen mehrheitlichen Standpunkt. Trotzdem veranschaulicht sie mit besonderer Schärfe den Wechsel, der in den Österreichisch-Ungarischen Beziehungen auf dem Gebiet der Baukunst nach Jahrzehnten friedlichen Zusammenlebens um die Jahrhundertwende auftreten wird.

Das Dilemma der Historizität und des nationalen Gedankens meldete sich symptomatisch anlässlich des Planens und Bauens des ungarischen Parlaments (1885-1904).¹¹ 1882, bei der Ausschreibung des Wettbewerbs schien es als eine Evidenz, dass in der Geschichte der Architektur ein ungarischer Stil nie existierte und dass es unmöglich wäre, einen solchen zu schaffen; deshalb sollten die Architekten einfach auf die großen Epochen der Vergangenheit zurückgreifen, um die geeigneten Formen auszuwählen.

Dieser Fall wirft eine allgemeine Frage auf. Während in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die großen Völker Europas die Gotik als ihren eigenen Nationalstil betrachteten, war es in Ungarn anders. Hier galt die Gotik immer als ein deutscher Stil, was später, bei dem Bau des Parlaments, eine heftige Polemik auslöste. Als Mitte des 19. Jahrhunderts offenbar wurde, dass die Gotik in Île de France geboren wurde, wandte sich die Aufmerksamkeit in den einzelnen Ländern auf die nationalen Varianten der Renaissance. Der altdeutsche Stil, die französische Neorenaissance oder der mit den Habs-

9 Sisa, József: Magyar építészek külföldi tanulmányai a 19. század második felében („Ausländische Studien ungarischer Architekten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“). In: Művészettörténeti Értesítő, Jg. XLV. Nr. 3-4 (1996), S. 169-186.

10 Ezrey (Komor, Marcell): Ösztöndíj („Stipendium“). In: Vállalkozók Lapja, Jg. XXV, Nr. 25 (1904), S. 1.

11 Gábor, Eszter (Hg.): Az ország háza. Buda-pesti országháza-tervek 1784-1884. House of the Nation. Parliament Plans for Buda-Pest 1784-1884. Ausstellungskatalog. Budapest 2000.

burgern assoziierbare Neobarock fielen in den betreffenden Ländern oder Regionen in die Kategorie der nationalen Baukunst. In Ungarn konnte kein großer historischer Stil oder dessen Variante als speziell ungarisch betrachtet werden. Sie blieben für die Ungarn ausländische oder eben internationale Stile.

Es ist deshalb verständlich, dass das Wettbewerbsprogramm des Parlaments den Projektanten in großem Maße freie Hand ließ; unter den fraglichen Stilen fand man die Gotik, die Renaissance wie auch den Barock. Der klassisch griechische Stil fehlte auffälligerweise in der Aufzählung – die Organisatoren wollten offenbar jede Ähnlichkeit mit dem Wiener Parlament vermeiden. Den Wettbewerb gewann der Ungar Imre Steindl (1839-1902) mit einem neugotischen Entwurf. Die Auswahl seines Projekts ging allem Anschein nach auf den Grafen Gyula Andrassy zurück. Andrassy, der zwar nur ein einfaches Mitglied des zuständigen Komitees war, aber große Autorität als Ex-ministerpräsident und ehemaliger österreichisch-ungarischer Außenminister genoss, wollte ein Gebäude, das dem Londoner Parlament ähnelt. Was den Stil, das Plansystem und die Lage entlang des Flusses betrifft, weist das nach Steindls Projekt erbaute ungarische Parlament tatsächlich viele verwandten Züge mit dem Palace of Westminster auf. Seine Neugotik ist aber keineswegs identisch mit dem des letzteren. Als Schüler von Friedrich Schmidt stützte sich Steindl auf Vorbilder wie das Wiener Rathaus oder die Kirche Maria vom Siege. Das heißt, die Absicht, wonach sich das ungarische Parlament vom österreichischen unterscheiden müsse, hat sich zwar verwirklicht, aber der Architekt konnte sich nicht völlig von der Inspiration durch Wien befreien. Der Begabung Steindls ist es zu verdanken, dass die malerische Gruppierung der Massen und Formen das ungarische Parlament zu einer der großartigsten Schöpfung der Neugotik befördert. „Das ungarische Element“ meldete sich am Gebäude nur in einer bescheidenen Form: Der Projektant schloss die Blumen ungarischer Felder und Wälder in die groteske Ziermalerei der Bögen ein und formte die Keramikverzierungen der Hoffassaden in einer ziemlich naturalistischen Auffassung nach den typischen Pflanzen Ungarns. In der riesigen Masse des Parlamentbaus gehen diese national gemeinten Motive praktisch verloren.

Der Bau des Parlaments fiel in die Zeit der Millenniumsfeier, als Ungarn den 1000. Jahrestag der Landnahme feierte. Neben dem Parlament errichtete der Staat anlässlich des Millenniums eine Reihe großer Gebäude wie den Königspalast, den Justizpalast oder das Millenniumsdenkmal. Auch deren Verfasser hatten die Architektur in Wien, Berlin oder Karlsruhe studiert und schufen in diesem Geist; trotzdem entsprachen ihre Bauten den Anforderungen der nationalen Repräsentation. Das jubelnde Ungarn übernahm und billigte die aus Wien oder anderen mitteleuropäischen Zentren importierten, gelegentlich leicht modifizierten, historisierenden Formen als Ausdruck seines nationalen Wesens.

Das war aber bereits die letzte Station der kulturellen Anpassung an die Wiener Architektur. Als letztes Ereignis der Millenniumsveranstaltungen fand die Eröffnung eines ungewöhnlichen Gebäudes statt. Das Kunstgewerbemuseum (1893-1896) von Ödön Lechner unterschied sich deutlich von allen anderen historisierenden Gebäuden. Lechner (1845-1914), der Vater der modernen ungarischen Baukunst, dessen Bedeutung mit jener von Otto Wagner vergleichbar ist, betrachtete das Schaffen eines ungarischen Stils als sein Lebensprogramm.¹² Es war aber nicht leicht, die indoktrinierten Kenntnisse loszuwerden. Wie er in seiner Biographie schrieb:

*Bei all meinen Versuchen musste ich immer fühlen, dass die deutsche Kultur, die ich drei Jahre lang [an der Berliner Bauakademie] einsog, mich unversöhnlich gefangenhält, auf mich wuchert, und alle freien Gedanken in mir unterdrückt.*¹³

Ganz offensichtlich fühlten sich auch die ungarischen Jugendlichen ähnlich, die aus der Wiener Akademie oder Technischen Universität nach Ungarn zurückkehrten. Es meldete sich mit elementarer Stärke der dringende Wunsch nach einer Loslösung von der deutschen bzw. österreichischen Kultur, nach einer kulturellen Emanzipation. Dieser Prozess hing mit dem Ende des Historismus wie auch mit dem Auftritt neuerer Tendenzen in ganz Europa zusammen. In Ungarn fiel die Suche nach dem Neuen und nach dem speziell Nationalen zusammen.

Es wäre gewiss kühn, eine direkte Übereinstimmung zu behaupten, aber die Entwicklungen in der Baukunst sind schwer von den allgemeinen geistigen, gesellschaftlichen und politischen Bewegungen zu trennen. Die Beziehung zu Österreich, bzw. zum österreichisch-deutschen Kulturkreis stellte ein altes Dilemma des Ungarntums dar, einen Eckstein der Definition von kultureller und politischer Identität. Mit dem österreichisch-ungarischen Ausgleich ließ sich der institutionelle Rahmen verschieben, aber die Grundfragen existierten weiter. Um die Jahrhundertwende wies das Geistesleben zahlreiche Krisenerscheinungen auf. Die Auflösung der traditionellen Formen setzte sich parallel mit den radikalen Bewegungen der Gesellschaft fort, während in der Politik die Lage nach den Wahlen von 1905 in Ungarn den Rahmen der Donaumonarchie zu sprengen drohte.

Mit dem Auftritt von Ödön Lechner wurde die jahrhundertelange österreichisch-mitteuropäische Verknüpfung der ungarischen Baukunst in Frage gestellt. Lechner wandte sich mit seinem Kunstgewerbemuseum orientalischen-indischen Motiven zu, und formulierte damit den Ursprungsmythos des ungarischen Volks in der Sprache

12 Für Lechner, siehe Ödön Lechner 1845-1914. The Hungarian Museum of Architecture Budapest 1988; Falkenau, Karsten: Bemerkungen zu Bauten Ödön Lechners, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege XL. (1993), S. 65-80.

13 Lechner, Ödön: Önéletrajzi vázlat („Autobiographische Skizze“). In: Lechner Ödön 1845-1914. Ausstellungskatalog. Budapest 1985, S. 7. (erste Veröffentlichung: A Ház, 1911).

der Architektur. Mit der vergrößerten Kopie des so genannten Schatzes von Attila auf dem Dach der Postsparkasse (1900-1902) illustrierte Lechner die Legende der hunnen-magyarischen Verwandtschaft, und berührte damit neuerlich die Frage der ungarischen Ethnogenese. Die zoomorphen Elemente der Dachkonstruktion widersprachen allen früheren Vorstellungen; Lechners Kunst trug in sich den Keim der organischen Baukunst. An der Postsparkasse erschienen auch die Blumenmotive der ungarischen Volkskunst, was der Suche nach einem ungarischen Stil eine neue Dimension verlieh.

Das politische Establishment lehnte Lechners Kunst ab. Das ging teilweise auf den Konservatismus des offiziellen Geschmacks zurück, aber auch die Betonung des östlichen und heidnischen Ursprungs widersprach herkömmlichen Grundprinzipien, wonach Ungarn durch seine Kultur an das christliche Europa anknüpft, bzw. die ungarische Kultur einen organischen Teil der westeuropäischen Kultur bildet. Obwohl Lechner keine weiteren staatlichen Aufträge mehr erhielt und für ihn – trotz der diesbezüglichen Initiativen seiner Anhänger – keine Meisterschule gegründet wurde, verstärkte sich sein Stil zu einer das Gesamtbild der ungarischen Baukunst bestimmenden Bewegung. Lechner beeinflusste auch diejenigen jungen Architekten, die sich, ihn überflügelnd, dem Holzbau Siebenbürgens zuwandten und, bewaffnet mit den Ideen der *Arts and Crafts* und der nationalen Romantik, die ungarische Baukunst auf anderen Grundlagen zu erneuern suchten. Dabei handelte es sich um Károly Kós (1883-1977) und seine Kollegen, die so genannten „Fiatalok“ („Die Jugendlichen“), die ihre das weitere Schicksal der ungarischen Baukunst mitbestimmende Gruppe im Laufe ihrer Studien an der Budapester (und nunmehr nicht an einer ausländischen) Technischen Universität bildeten.¹⁴ Sogar die Vertreter der frühmodernen Bewegung stammten aus Lechners Einflussbereich. Der bedeutendste von ihnen war Béla Lajta (1873-1920).¹⁵ Obwohl er anderswo aufbrach und auf einem anderen Grund stand, werden seine reifen Werke oft mit zeitgenössischen Wiener Bauten verglichen. Dieser Vergleich, und auch die Tatsache, dass die frühmoderne Baukunst in beiden Hauptstädten gleichzeitig und wesentlich unabhängig voneinander geboren wurde, beweist, dass zu Anfang des 20. Jahrhunderts zahlreiche parallele Erscheinungen zwischen der österreichischen und der ungarischen Architektur bestanden. Aber die früher vorhandene asymmetrische Beziehung zwischen Vorbildgeber und Nachfolger hörte auf zu existieren: Nunmehr blickten sich zwei gesonderte Kulturen an.

14 Gall, Anthony: Kós Károly műhelye. Tanulmány és adattár. The Workshop of Károly Kós. Study and Documentation. Budapest 2002.

15 Vámos, Ferenc: Lajta Béla, Budapest 1970; Biraghi, Marco (Hg.): Béla Lajta: Ornamento e Modernità, Milano 1999.